

Trabajo Fin de Grado

Les valets dans le théâtre comique du XVIIème
siècle

The valets in the comic theatre of the seventeenth
century

Autor/es

Andrea Palacín Ibáñez

Director/es

Julián Muela Ezquerro

Universidad de Zaragoza

Facultad de Filosofía y Letras

2018

TABLE DES MATIÈRES

1.	Introduction	1
2.	Le valet (Jodelet/Sancho)	2
2.1.	Origine du terme	2
2.2.	Portrait du personnage	2
2.2.1.	Apparence physique	3
2.2.2.	Traits psychologiques.....	7
2.2.3.	Langage	9
2.2.4.	Personnage comique et raisonneur.....	10
2.3.	Relations	12
2.3.1.	Comment est-il traité ?	14
2.3.2.	Comment il se dirige à son maître ?	16
2.3.3.	Changement de rôle.....	18
3.	La suivante (Béatrix)	19
3.1.	Origine du terme	20
3.2.	Portrait du personnage	21
3.2.1.	Traits psychologiques.....	21
3.2.2.	Langage	22
3.2.3.	Personnage d'entremetteuse (alcahueta)	23
3.3.	Relations	24
3.3.1.	Comment est-elle traitée ?.....	24
4.	Union des servants.....	25
5.	Conclusion	27
	Bibliographie.....	29

1. Introduction

Dans ce travail nous allons analyser le rôle des valets masculins et féminins dans le théâtre comique du XVII^{ème} siècle. Pour pouvoir étudier ces personnages-types, nous allons comparer deux œuvres : *Donde hay agravios no hay celos* et *Jodelet ou le maître valet*. La première est une « comedia de Francisco de Rojas Zorrilla escrita entre finales de 1635 y principios de 1636, que el dramaturgo tuvo la fortuna de estrenar en palacio [ya que] Felipe IV tenía especial predilección por el dramaturgo » (Zubieta, 2014) et la deuxième est une « comédie en cinq actes et en vers, de M. Scarron, représentée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1645 » (Parfaict, 1967, p. 352). Cet auteur emprunta le sujet de son collègue espagnol et puis, il adapta son œuvre de la *comedia de capa y espada*. Voici comment est perçu le style du dramaturge français dans cette pièce :

« Il se plaît à garder le cadre et les mœurs espagnoles ; s'il conserve les intrigues et respecte le mouvement général des scènes, il simplifie, concentre, rend cohérent. Il abrège aussi l'original et invente le cru ; en fait, il s'efforce de transformer le climat des *comedias* : le lyrisme, le pathétique ou la violence des intrigues romanesques sont remplacés par un climat comique qu'il entretient avec la version française du *gracioso*, fort développé, au comportement et aux propos bouffons, et, de manière plus large, par un dialogue comique où abondent les jeux de style burlesque. » (Mazouer, 2006)

L'histoire commence avec l'erreur du valet Jodelet, qui au lieu d'envoyer le portrait de Don Juan à sa future fiancée, envoie celui de lui-même. Cet événement déclenche que le maître décide de changer les rôles avec son valet pour mieux connaître Isabelle de Rochas. Ce jeu de déguisements crée des scènes burlesques où le valet occupe le premier plan de la scène avec des défauts qui ne sont pas tolérés à la cour. Maître et valet récupèrent leurs identités à la suite d'un duel avec leur rival Don Lope où ils résolvent leurs malentendus et finalement le couple d'amoureux peut suivre avec le projet de mariage.

Le choix de ces deux personnages pour être l'objet d'étude est facile à comprendre : ils sont complètement essentiels pour le déroulement de la pièce puisqu'ils sont à la fois adjuvants des personnages de haute condition sociale et ils sont les responsables de créer le comique. D'ailleurs, le valet devient un type théâtral puisqu'il « est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins » (Verlynde).

2. Le valet (Jodelet/Sancho)

2.1. Origine du terme

Pour pouvoir aborder le thème des servants dans la littérature, nous devons tout d'abord connaître l'un des termes qui est utilisé pour les décrire. Selon Littré, le valet est « celui qui est au service auprès d'une personne » (Littré, 1970-1971). D'autres auteurs, comme Jean Émelina, apportent aussi des informations précises sur l'évolution que le terme a connue :

Le terme était autrefois honorable. Le valet (du latin vulgaire « vassulittum » ou « vassellittum », diminutif du bas-latin « vassus »), était un jeune noble aspirant à la chevalerie et que servait un châtelain de sept à quatorze ans, tout en faisant son éducation mondaine. A quinze ans, il devenait « écuyer ». Les fils des empereurs étaient appelés « valets » ou « varlets », comme en témoignent encore nos jeux de cartes. (Emelina, 1975)

Lorsque la domesticité se développe au fil des siècles, le terme est devenu péjoratif. De nouveau, selon le lexicographe français : « valet a pris un sens qui a quelque chose de défavorable ; aussi ne dit-on guère que domestique ou serviteur » (Littré, 1970-1971).

Nous devons tenir compte que les valets ne sont pas un personnage type exclusif du théâtre du XVII^{ème} siècle, et que ce rôle a éprouvé des changements comme le terme l'a fait. Premièrement, il y avait des prédécesseurs bien avant dans l'Antiquité : « c'est dans Aristophane que nous irons chercher un premier exemple de valet » (Celler, 1875, p. 5). Mais après, « au moyen âge, le rôle du valet n'existe guère ; les fous peuvent être regardés comme l'origine des valets » (Celler, 1875, p. 11) et nous retrouvons que « l'écuyer remplace le valet, dont l'emploi était ignoré [...] et il accompagne le principal personnage en lui servant de confident » (Celler, 1875, p. 11).

2.2. Portrait du personnage

Avant de commencer avec la description du personnage masculin, nous devons connaître certaines notions sur ces métiers :

En général, les valets ou subalternes « héritent de prénoms le plus souvent courants ; leur désignation par un nom de famille ou un surnom est moins fréquente » (Dumas, 2004, p. 113). Par rapport à cette idée nous retrouvons que dans la version espagnole, le nom du personnage principal est Sancho. Ce nom peut être donné à des personnes qui n'ont pas un haut rang social comme les valets, ou bien « à des personnages de grande, voire de très

grande qualité » (Dumas, 2004, p. 114). Dans ce cas en particulier, il « fait allusion à Sancho le Brave, lors de l'épreuve de force verbale qui l'oppose au serviteur de don Lope » (Dumas, 2004, p. 114).

Dans la version française, nous avons le nom de Jodelet, qui se correspond au « nom de théâtre de Julien Bedeau (1590-1660), acteur très populaire, spécialisé dans les rôles comiques, qui fit partie des troupes du Marais puis de l'hôtel de Bourgogne » (Dumas, 2004, p. 117). Ce nom va être considéré « synonyme de « badin, folâtre, qui fait rire par ses sottises » (Dictionnaire Universel Français et Latin de Trévoux, 1771).

2.2.1. Apparence physique

Premièrement, nous devons commenter que les difficultés et les contrariétés vont apparaître dès la naissance des valets, ce qui va supposer un trait distinctif avec le reste des personnages :

Dans l'ancien répertoire, les valets sont des types amusants, mais choisis dans les bas-fonds de la société : généralement sortis des galères, voleurs, faussaires, roués de coups, suborneurs, servant et trahissant selon l'occasion, faisant des tours pendables, criminels ; ennemis-nés des familles et de l'autorité paternelle. (Celler, 1875)

Normalement le lecteur devrait avoir des données sur leurs personnages afin de mieux créer une image mentale d'eux, mais dans ces deux cas, nous n'obtenons aucun renseignement sur la vie passée du valet ni sur comment est-il arrivé à travailler pour don Juan. La seule information que nous recevons dès le début de la pièce est que nos valets accompagnent leurs maîtres depuis leur ville, qui est celle de Burgos :

« DON JUAN
Ella en Madrid y yo en Burgos » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 78)

Jodelet reconnaît dès le premier moment que la beauté n'est pas une qualité qui le différencie du reste. Il sait qu'il n'attire pas l'attention des autres, et à ce propos il se montre assez objectif. L'épisode qui nous le montre est celui où Don Juan découvre qu'il y a eu un quiproquo avec les portraits et celui qui est arrivé aux mains de sa future femme est celui de son valet. La réaction du maître est démesurée, parce qu'il sait que le visage de Jodelet ne va pas plaire. Le portrait anticipe le déguisement ou travestissement que maître et valet joueront plus tard pour mieux connaître Isabelle :

« JODELET
Je vous dis, qu'il n'a fait que déplaire »
DON JUAN.
D'où Diable le sais-tu ?
JODELET
D'où ? Je le sais fort bien,
Parce qu'au lieu du vôtre elle a reçu le mien » (Scarron, 2015, p. 7)

Le seigneur est préoccupé par le « qu'en-dira-t-on » du portrait, puisque les opinions et les apparences étaient un sujet majeur pour les hautes couches. Á ceci, Jodelet lui propose plusieurs commentaires que son portrait pourrait évoquer, mais en ajoutant une défense sur la diversité des traits physiologiques :

« JODELET
Elle aurait dit que vous n'êtes pas beau,
Et que si nous étions artisans de nous-mêmes,
On ne verrait partout que des beautés extrêmes,
Que chacun se ferait le nez efféminé,
Et que vous l'avez tel que Dieu vous l'a donné » (Scarron, 2015, p. 10)

« SANCHO
Si Dios me le ha dado así,
¿Tengo de echarle en la calle? » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 65)

Il explique que nous ne pouvons rien faire contre la nature et contre Dieu, ce qui montre qu'il ne se sent pas complexé pour sa physiologie. Il est important de souligner aussi qu'il met en relief une partie de sa tête qui doit être particulière ou par sa forme ou par sa taille : le nez. Au XIX^e siècle, Rostand écrit *Cyrano de Bergerac*, où le personnage principal se caractérise par la taille de son nez, le choix de l'auteur pour ce trait distinctif pourrait avoir été inspiré par Jodelet. Le nez nous renseigne aussi sur comment les personnages perçoivent sa voix, qui doit être réellement nasalisée :

« ISABELLE
[...]
Parlant toujours du nez, et de plus il affecte
La façon de parler toujours la moins correcte. » (Scarron, 2015, p. 75)

Bien que dans la version française, le valet soit marqué par des traits physiques concrets, dans la version espagnole, le point d'intérêt a été placé sur d'autres parties du corps plus générales comme la tête, les jambes ou les épaules. Ceci démontre que Scarron a préféré aller au particulier au moment des vexations du valet. Dans l'exemple suivant, Sancho réagit de manière violente puisqu'il contrefait le rôle de maître. Nous apercevons

l'orgueil du personnage et nous l'interprétons comme une manière de montrer qu'il n'est pas aussi ridicule que ce que d'autres personnes veulent faire croire :

« SANCHE
Decid, bergante: ¿estas piernas
Pueden ser más bien sacadas?
¿No soy ancho de hombros, puerca?
¿Mi cara haranla mejor,
Aunque la hiciesen de cera? » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 151)

La description qu'il fait de lui-même ressemble celle des autres personnages. Par contre ces derniers exagèrent, ils sont beaucoup plus brusques et insistent systématiquement sur la laideur de leur visage. Le maître aurait pu simplement mentionner que le nez de Jodelet n'est pas très esthétique, mais il va au-delà et accumule des épithètes et le compare à celui des animaux. Ceci nous permet de découvrir que le visage représente un masque grotesque, qui est chargé de provoquer le rire. Sans aucun doute, l'animalisation à laquelle nous allons assister maintenant accroît le caractère comique de la pièce :

« DON JUAN
Et qu'aura-t-elle dit de ta face cornue ?
Chien, qu'aura-t-elle dit de ton nez de blaireau ? » (Scarron, 2015, p. 10)

La « face cornue » pourrait prouver que le valet a des bosses fruit des coups du maître, qui lui ont défiguré le visage et la comparaison avec ce mammifère insiste sur la laideur et l'image caricaturale que l'auteur veut créer.

Maintenant nous allons voir la réaction de sa fiancée et de son futur beau-père, qui sont des personnages qui ont réellement apprécié le portrait. Leurs paroles sont aussi une source intéressante pour connaître physiquement notre personnage. Dans la pièce espagnole, Inés n'occulte à aucun moment le refus et le désenchantement que le portrait lui provoquent. Elle est horrifiée et ne se voit pas prête à épouser cet homme :

« DOÑA INÉS
(¡Qué talle! ¡Qué mala cara!)» (Rojas Zorrilla, 2005, p. 119)
[...]
«DOÑA INÉS *aparte*
(Pero no me he de casar
Con hombre de tan mal talle.)» (Rojas Zorrilla, 2005, p. 131)

À ces mots, son père essaie de la convaincre qu'elle ne doit pas se laisser emporter par les premières impressions, et qu'elle doit lui donner une chance. Lui aussi, il pense que le visage de ce chevalier est indigne et lui promet que, si finalement la peinture se correspond à la réalité, elle ne sera pas obligée de l'épouser.

« ISABELLE

Mais confessez aussi regardant ce tableau
Affreux au dernier point, bien loin de sembler beau,
Que ma douleur est juste alors qu'elle est extrême,
Et qu'il faut bien qu'il soit la brutalité même,
Le brutal sur lequel ce marmouset est fait.

DON FERNAND, *prenant le portrait*

Vous jugez donc d'un homme en voyant son portrait ?
Souvent un vilain corps loge un noble courage,
Et c'est un grand menteur souvent que le visage,

Regardant le portrait

Il est vrai, celui-ci doit se plaindre de l'art,
Et tout y représente un indigne pendard,
Où Diable ai-je pêché ce détestable gendre ?
Et comment Don Fernand a-t-il pu se méprendre ?
[...]

Et moi je vous promets foi d'homme que ne ment,
S'il se trouve aussi sot que sa peinture est laide,

À tous ses embarras de donner bon remède. » (Scarron, 2015, p. 23)

Les premiers mots du père donnent une vision morale que nous n'avions pas encore repérée, il nous fait croire que la beauté se trouve à l'intérieur et juge sa fille de superficielle. Cependant, cette bonne réflexion échoue lorsqu'il dit que si la laideur est vraie, il cherchera une solution.

Au moment de la rencontre du couple, nous vivons un moment comique grâce à Isabelle et à l'emploi qu'elle fait de l'ironie. Isabelle prononce plusieurs *apartés* où elle confirme que la laideur du portrait était réelle et où elle insiste sur la ressemblance du portrait avec la réalité :

« ISABELLE, *à part*

Ô qu'il était bien peint ! »

[...]

« ISABELLE, *à part*

L'agréable figure » (Scarron, 2015, p. 31)

Don Fernand utilise à plusieurs reprises le mot « vilain » pour insister sur sa mocheté. Ce nom porte une connotation péjorative qui a pour but de dégrader notre personnage, considéré comme quelqu'un de désagréable à voir :

« DON FERNAND, *à part*

Ma fille avait raison, mon gendre est un vilain. » (Scarron, 2015, p. 32)

« DON FERNAND, *à part*

Mon gendre, encor un coup, n'est ma foi qu'un vilain : »

« DON FERNAND, *à part*

Pour la troisième fois mon gendre est un vilain » (Scarron, 2015, p. 33)

Cette phrase répétée plusieurs fois prend une valeur comique. C'est l'insistance du personnage, qui relève du désespoir, qui apparaît comme un procédé nommé « comique de répétition » (Guardia, 2007, pp. 363-370).

2.2.2. Traits psychologiques

Le comportement de ce personnage dévoile une série de caractéristiques qui supportent l'idée que le valet est un anti-héros ou anti-galant. Les reprises nous permettent de mieux le connaître et celles-ci sont fournies par lui-même et par les personnages qui racontent comment ils le voient. Voici une piste qu'il nous offre pour se présenter où la curiosité entre en jeu :

« JODELET

Vous savez que je suis très facile à tenter,
Et que le Ciel m'a fait curieux de nature » (Scarron, 2015, p. 9)

Les paroles de la suivante ci-dessous découvrent que le valet ne connaît pas les bonnes manières de la cour : celle-ci est une attitude impolie impropre des nobles. Ce type de comportement n'est pas habituel et c'est pour cela qu'il frappe l'attention dès le début :

« BEATRIX

Ce beau jeune Seigneur tantôt qu'on a dîné
A mangé comme un diable, et s'est déboutonné,
Puis dans un cabinet qui joint la vieille salle
S'est couché de son long sur une natte sale,
Un peu de temps après, il s'est mis à ronfler,
Je n'ai jamais ouï Cheval mieux renifler :
Toute la vitre en tremble, et les verres s'en cassent,
Mais si je vous disais les choses que si passent. » (Scarron, 2015, p. 38)

Dans cet extrait, l'absence de manières fait que le valet soit comparé à un cheval à cause de ses ronflements. L'auteur utilise de nouveau le procédé d'animalisation pour dégrader le personnage et le rendre plus comique.

Une autre caractéristique repérée chez Jodelet, commune au reste de serviteurs de la littérature, est celle de la gloutonnerie et l'ivrognerie. Dans ces deux pièces, ce ne sont pas les valets qui font de références directes à l'alcool, mais le maître. Celui-ci raconte à son subalterne que, lorsqu'il jouera le rôle de Don Juan, il pourra boire et manger tout ce que lui plaira : « Toi mangeant comme un chancre, et buvant comme un trou » (Scarron, 2015, p. 16). Notre personnage principal est une espèce de ventre qui suit le style de Gargantua lorsque nous le voyons obsédé par la nourriture. Cette gloutonnerie est aussi rattachée à la dégradation du personnage, puisque les auteurs veulent qu'il soit perçu comme quelqu'un de primitif et de non civilisé afin d'obtenir le rire du public.

« SANCHO *aparte*
(¡Que hubiese anoche tal cena
Y cenase yo tan poco!) » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 153)

« JODELET
Potages mitonnés, savoureux entremets,
Bisques, pâtes, ragoûts, enfin dans mes entrailles
Vous serez digérés, et vous lâches canailles,
Courtisans de Madrid, luisants, polis et beaux
Nous vous en fournirons des cocus de Burgos. » (Scarron, 2015, p. 17)

L'obsession que les autres personnages croient que Jodelet a avec la nourriture est telle qu'au début de la pièce, lorsque maître et valet ont la discussion à propos du portrait pour la femme aimée, don Juan se méfie de celui-ci et il demande :

« DON JUAN
As-tu brûlé, vendu, mangé mon Portrait ? » (Scarron, 2015, p. 9)

Les personnages savent que la nourriture est son point faible et sur cet aspect ils ne se lassent pas de faire confiance en lui. Le valet fait aussi de nombreuses références aux tavernes, qu'en espagnol équivalent aux *bodegones*. Dans l'exemple suivant, Rojas Zorrilla choisit une espèce de proverbe, qui était un élément traditionnel des classes populaires et que dans ce cas ajoute du comique au langage :

« SANCHO
Después de Dios, bodegón. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 203)

La poltronnerie serait aussi une qualité majeure chez Jodelet. Cet attribut « amène des scènes fort gaies entre lui et le futur beau-père de Don Juan qui le prend pour son maître et l'engage à accepter le cartel d'un rival » (Celler, 1875, p. 13). Pour Don Fernand, le fait d'éviter ou de ne pas accepter un combat pour défendre son honneur semble impensable et lui, comme le reste des personnages, sont choqués par cette attitude contraire à l'esprit de la cour :

« DON JUAN
Ha malheureux poltron ! Tu mériterais bien
Qu'il te donnât cent coups. » (Scarron, 2015, p. 10)

« DON FERNAND
Je vous croyais vaillant, je me suis trompé.
JODELET
Quand d'un glaive tranchant je serai découpé
Qu'en sera mieux ma sœur, qu'en sera mieux mon frère,
Laisse-moi donc en paix, homme, singe, ou beau-père. »
« DON FERNAND
N'attendez plus de moi que mépris et que haine.

Ô le plus grand poltron qui jamais ait été. » (Scarron, 2015, p. 68)

« DON FERNANDO

Vive Dios que sois cobarde. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 216)

« DON FERNANDO

Cobarde villano. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 218)

Ce sont les hommes, comme nous voyons dans ces vers, qui accusent le valet de couard. L'honneur était une valeur très appréciée par les nobles qui ne devait pas être entachée. Cette couardise du valet est aussi liée à la commodité qui lui empêche d'avancer. « Sancho manifeste la vision du *gracioso*, qui préfère une vie reposante et encanaillée sans préoccupations d'honneur et sans soumission à la casuistique de l'honneur nobiliaire » (Arellano, 1995, p. 574). L'expérience de vivre la vie d'autrui sans aucune souffrance lui paraît souhaitable, mais quand il revient à son rôle initial il ne prouve aucune motivation pour monter socialement.

2.2.3. Langage

Charles Mazouer explique en quoi consiste le style burlesque et comment il est introduit dans les pièces théâtrales :

Tous parlent, si je puis dire, en burlesque – ce style qui a fleuri dans différents genres entre 1643 et 1653, et dont Scarron fut le maître. Scarron se livre à de véritables débauches de style burlesque. Il jongle avec les mots familiers et bas, les termes techniques, archaïques, étrangers, les néologismes, les mots pédants ou brutaux, les latinismes et les mots crus. (Mazouer, 2006)

Jodelet abuse surtout des mots familiers et bas qui nous montrent qu'il appartient aux couches populaires. Voici quelques exemples :

« La peste comme il drille » (Scarron, 2015, p. 12), le verbe driller équivaut à « courir vite. C'est un terme bas et populaire, qui se dit des laquais, des soldats, des gueux qui s'enfuient, ou qu'on fait courir » (Furière, 1701). Ici, cette expression est utilisée lorsque Don Juan et Jodelet se présentent chez le maître d'Etienne et celui-ci part en courant.

« Si soufflet ne suffit, user de la gourmade » (Scarron, 2015, p. 65), avec le terme « gourmade » qui est un « terme familier [qui signifie] coup de poing, particulièrement sur la figure » (Littré, 1970-1971), Jodelet fait un monologue où il parle sur la violence qu'il faut exercer sur les femmes à certains moments.

« Et je ne pourrais pour mieux représenter le Seigneur Don Juan quelquefois charpenter sur votre noble dos » (Scarron, 2015, p. 16), ce verbe signifie, « populairement, frapper sur » (Littré, 1970-1971) et Jodelet l'emploie lorsque son maître

lui explique en quoi consiste le changement de rôles. Celui-ci réagit et exprime qu'il veut donner aussi des coups pour imiter à la perfection son supérieur. La plupart des expressions relevées font allusion à la violence comique. Ce thème est toujours très présent chez les valets puisqu'ils sont victimes des coups de bâtons des maîtres.

Dans la version espagnole, Sancho utilise des proverbes comme « No asamos y ya pringamos » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 56) quand ils repèrent la maison d'Inés. Cette expression populaire s'emploie avec des personnes « poco prudentes y de ninguna experiencia » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 56).

« Verbum caro factum est » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 77) est « un versículo del Evangelio de San Juan [que] se usa en el lenguaje coloquial del Siglo de Oro para expresar la rapidez con que se produce un fenómeno, de modo que no da lugar a impedirlo » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 77). Dans ce cas, l'expression est employée lorsqu'ils surprennent Don Lope descendre du balcon de sa cousine.

Aussi il fait beaucoup de parodies d'expressions. Par exemple, il dit « de punta en necio » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 81) au lieu de « de punta en blanco », et « más estocadas hay que longanizas » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 238) au lieu de « más días hay que longanizas » lors du duel avec Don Lope, où le valet veut insister sur le grand nombre d'estocades.

2.2.4. Personnage comique et raisonneur

Le valet est le *gracioso* de la pièce et le manque de courage de ce personnage va être l'un des moteurs qui créent le comique théâtral. Les dialogues où ce comique est plus présent apparaissent lorsque Jodelet et Sancho se retrouvent devant leur maître ou le beau-père Don Fernand prêts à lutter. Ce dernier personnage représente le « matamore » qui est un « personnage comique du théâtre espagnol qui a les caractéristiques du *capitan* de la *commedia dell'arte* » (Quentin-Maurer, 2018). Dans l'exemple ci-dessous, nous retrouvons Jodelet qui se montre brave, mais lorsque Étienne, son adversaire qui est le valet de Don Louis de Rochas, ne l'écoute pas, il profite pour demander du secours à son maître :

« JODELET

Homme un peu bien colère, et bien fou, ce me semble,
Sachez si nous l'étions la moitié que vous,
Que de ma blanche main vous auriez mille coups,
Tirant son épée.

Et si vous ne fuyez, que cette mienne lame
N'aura plus de fourreau que celui de votre âme
Á Dom Juan.

Mon Maître avancez-vous, je commence à mollir,

Et sans l'obscurité vous me verrez pâlir. » (Scarron, 2015, p. 11)

Le deuxième échange de paroles cité est aussi marrant et se produit lorsque Don Fernand encourage notre protagoniste à se battre pour sauver son honneur... et celui-ci trouve des excuses ingénieuses pour éviter l'épée :

« DON LOUIS.
Nous pouvons de la sorte
Nous battre tout le saoul, si le cœur vous en dit.
JODELET.
Vous me pardonnerez je n'ai point d'appétit.
DON LOUIS.
Que différez-vous donc à venger votre outrage ?
Je crains votre raison moins que votre courage :
Vous ne me dites mot, et bien qu'attendons-nous ?
Ha ! Vraiment si j'étais offensé comme vous,
Je vous montrerais bien une autre impatience.
JODELET, *à part, cherchant Don Juan.*
Mon Maître assurément n'a point de conscience.
DON LOUIS.
Que Diable cherchez-vous ?
JODELET.
Je cherche ma valeur. » (Scarron, 2015, pp. 76-77)

Deux autres procédés que les auteurs mettent en jeu pour créer un effet comique différent de la violence sont l'amour et la jalousie comme il arrive lorsque le valet se trouve face à sa dame, à laquelle il doit charmer déguisé en seigneur et il lui fait un baisemain. La réaction féminine est de colère, puisque la décision de Sancho a été osée :

« SANCHO (Ap.)
[...]
Mas yo he de ser el que embista,
Péscole la mano, y zas.)
Vuelve la cara, y cógele la mano, y bésala.
DOÑA INÉS
¿Cómo, villano atrevido,
Te atreves a profanar
En el templo de mi fama
El honor, que es su deidad?
¿Cómo...» (Rojas Zorrilla, 2005, p. 166)

Pour Don Juan cet événement n'était pas prévu, ce qui l'énervé et donc, il décide de lui taper pour le punir. Le valet, de nouveau, propose une réponse astucieuse, afin d'apaiser son maître et éviter toute responsabilité :

« DON JUAN
Pícaro, viven los cielos,
Que ahora me has de pagar *Dale.*
Lo que has hecho.
« SANCHO

¿Yo qué hice?
DON JUAN
Besar su mano.
SANCHO
No tal;
La mano me besó a mí. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 167)

Cependant, dans certaines répliques le valet montre une évolution quant au comportement, puisqu'il essaye d'éviter que son maître se laisse emporter par les premières émotions et reprenne ses esprits. Bien qu'il continue à produire un effet comique grâce à la répétition, il s'efforce de moraliser, ce qui est inattendu chez des personnages comme Jodelet ou Sancho.

« JODELET
C'est bien fait :
Raisonnons, aussi bien j'en ai très grande envie,
Et je ne pense pas durant toute ma vie
Avoir été jamais en mes raisons si fort :
Raisonnons donc mon maître, et raisonnons bien fort. » (Scarron, 2015, p. 14)

« JODELET
Raisonnons donc encore » (Scarron, 2015, p. 15)

« JODELET
Tous ces déguisements sentent trop le bâton,
J'aime mieux raisonner, et puis que dirait-on,
Don Juan est valet, et Jodelet est maître,
Et si par grand malheur, car enfin tout peut-être,
Votre maîtresse m'aime, et je l'aime aussi. » (Scarron, 2015, p. 15)

Jodelet n'est pas stupide et sait que le plan du travestissement est une mauvaise idée, il voit les inconvénients qui dériveraient de cette décision et essaye de changer le cours des événements sans y arriver finalement.

Un autre épisode où nous voyons que le valet est aussi un personnage raisonneur est où « Sancho reproche à son maître d'être tombé amoureux d'un portrait, peut-être flatteur, insuffisant pour juger des qualités d'une fiancée. » (Dumas, 2004, p. 64)

2.3. Relations

L'interaction des personnages masculins est beaucoup plus abondante que celle des femmes, et il y a donc un évident déséquilibre entre sexes. Ceci s'explique de la manière suivante :

Le dialogue maître-valet est, cependant, plus employé que le dialogue maîtresse servante. [...] Ce sont les hommes qui mènent le jeu dans la comédie. La jeune fille, « objet »

convoité, demeure plus effacée. L'obstacle, principal moteur de l'intrigue, concerne le jeune amoureux et son auxiliaire domestique. (Emelina, 1975, p. 77)

D'un côté, c'est le couple d'hommes qui mène l'intrigue de la pièce, qui se voit impliqué dans le changement de rôles et qui vit des péripéties comme les duels. Et de l'autre côté, c'est sur les femmes que rebondissent les décisions masculines, leur fonction se limite uniquement à l'intrigue amoureuse. Par exemple, Isabelle est la personne qu'ils veulent connaître lorsqu'ils sont déguisés, et Béatrix est une assistante qui participe mais n'acquiert pas la relevance suffisante.

Pour pouvoir comprendre quel est le « niveau de contact » que ces personnages masculins ont et, par conséquent, comment ils parlent au moment d'interagir, il faut savoir qu'« on a souvent insisté sur la familiarité des liens unissant maître et valet dans le théâtre espagnol. Ils emploient, pour communiquer, un tutoiement réciproque de convention, d'une valeur significative » (Dumas, 2004, p. 62) :

« DON JUAN
Pues ¿cuál enviaste?
SANCHO
El mío.
DON JUAN
¡Voto a Dios, borracho, loco,
Que, a ser lo que dices cierto,
Pienso que te hubiera muerto!
SANCHO
Señor, vete poco a poco.
DON JUAN
Dime, ¿cómo ha sido?
SANCHO
Espera,
Y yo te lo contaré. » (Rojas Zorrilla, 2005, pp. 60-61)

La différence entre ces deux valets est nette: « Mientras que el gracioso mantiene con su amo, el galán, una relación de estrecha familiaridad que se traduce por el tuteo mutuo, el criado francés es más deferente, su menor inconveniencia suscita el enfado de su amo. » (Marchal Weyl, 2006, p. 196) Dans le même épisode de la pièce de Scarron, le valet vouvoie son maître bien que l'autre continue à le tutoyer :

« DON JUAN.
D'où Diable le sais-tu ?
JODELET.
D'où ? Je le sais fort bien,
Parce qu'au lieu du vôtre elle a reçu le mien.
DON JUAN.
Traître si tu dis vrai, mais je crois que tu railles,
J'irai chercher ta vie au fonds de tes entrailles. » (Scarron, 2015, p. 7)

L'effet produit dans la version française avec ce changement de traitement est celui de « afianza[r] aún más el criado en su condición subalterna y tiende a aumentar la distancia que le separa de su amo ; si sigue haciendo reír –a menudo menos que en español– es a causa de su candidez involuntaria y no por sus disparates y agudeza. » (Marchal Weyl, 2006, p. 196)

2.3.1. Comment est-il traité ?

Nous pouvons voir que Don Juan montre une attitude de supériorité face à son valet dans toute comédie. Ce comportement se traduit par un vocabulaire et une attitude violente, où les coups de bâton passent à un premier plan. L'emploi de cette violence dans les pièces théâtrales est un autre procédé comique qui provient de la *Commedia dell'Arte*. Les seuls moments où Jodelet et Sancho sont traités correctement est lorsque c'est l'intérêt du seigneur, et il veut obtenir une faveur, ou de l'aide pour certaine affaire.

Quant à la façon d'appeler le servent, nous voyons que la langue offre un grand éventail de possibilités à Don Juan pour dégrader son servent. En premier lieu, il attaque plusieurs fois l'intelligence de son compagnon et le désigne par l'attribut « sot » :

« DON JUAN
Taisez-vous maître sot, cette rue où nous sommes
Est celle que je cherche » (Scarron, 2015, p. 5)

« DON JUAN
Ah ne raisonne plus,
Tes sots raisonnements sont ici superflus » (Scarron, 2015, p. 15)

«DON JUAN
Calla, necio » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 55)

Puis, il décide de le traiter comme un animal pour souligner son mépris et pour l'humilier. Il utilise de nouveau l'animalisation comme moyen de dégradation, dans ce cas, le mot « bête » qui attaque aussi l'intellect du valet. La seule différence qui le sépare des animaux selon le maître est que son adjuvant porte des vêtements :

«DON JUAN
Ressouviens-toi mortel que n'aimer que sa gueule,
Que ne vivre ici-bas rien que pour elle seule
Est être pis que bête, et donc, ô Jodelet,
Vous n'êtes qu'une bête, habillée en valet » (Scarron, 2015, p. 6)

La dernière option choisie pour le dégrader est celle de l'insulte et la menace directe, celle-ci peut paraître chargée de violence verbale :

« DON JUAN
Traître si tu dis vrai, mais je crois que tu railles,
J'irai chercher ta vie au fonds de tes entrailles » (Scarron, 2015, p. 7)

Dans cet exemple, les menaces sont le résultat de la nouvelle qu'il vient d'apprendre sur le destin du portrait de son valet. C'est une scène comique grâce à la colère et l'exaspération du maître :

« DON JUAN
Âme de boue,
Tu railles donc pendard, et tu crois que je joue,
Infâme sac à vin, insolent effronté,
Tu te repentiras de ta témérité. » (Scarron, 2015, p. 49)

Jodelet énerve de nouveau son maître puisqu'il a fait une bise à la femme aimée, c'est un manque de respect et ceci fait que le maître enrage et prononce une série d'offenses comme « âme de boue », « pendard » ou « infâme sac à vin ». L'irascibilité du maître à cause des malentendus ou des erreurs du valet est un autre motif comique très utilisé par les auteurs au moment de créer des scènes burlesques.

Un autre aspect que nous devons mettre en relief est que le maître ne semble pas être intéressé par ce que son subalterne lui raconte et l'interrompt pour qu'il se dépêche et finisse son histoire. Toutes ces répliques ont lieu au début de la pièce lorsque Jodelet raconte l'itinéraire que le portrait a suivi. C'est une scène où le comique de répétition apparaît pour faire voir que son valet s'éternise avec le récit et que le maître est inquiet pour connaître la vérité de l'anecdote :

«DON JUAN.
Enfin finiras-tu quelque jour ton histoire ? »
[...]
«DON JUAN
Et bien crois-tu pouvoir achever dans une heure ? » (Scarron, 2015, p. 9)

«DON JUAN
Acaba ya, mentecato » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 60)

Dans les trois exemples, il utilise trois verbes avec obstination qui expriment l'achèvement : « finir », « achever » et « acabar ».

Puis, nous devons parler aussi de la violence physique exercée par le maître, parce qu'il est évident qu'il bâit souvent son valet. La scène choisie pour l'illustrer a lieu peu après la

bise à la dame que nous avons expliquée précédemment. Les didascalies permettent de connaître les gestes qui sont mis en jeu :

« *Il lui donne des coups de pieds et de poing.*
DON JUAN
Si j'avais une gaule,
Je te ferai crier d'une étrange façon » (Scarron, 2015, p. 49)

« DON JUAN
Pícaro, viven los cielos, *Dale.*
Que ahora me has de pagar
Lo que has hecho » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 167)

Dans le premier exemple nous avons des données concrètes sur les coups, le valet a été frappé avec les pieds et avec les poings, et dans la pièce espagnole les renseignements sont plus vagues et nous informent uniquement que le maître l'a battu.

2.3.2. Comment il se dirige à son maître ?

Selon Marchal Weyl, les valets de la plupart des adaptations prouvent un plus grand respect pour l'ordre, mais dans le cas de Scarron, « los criados son muy a menudo impertinentes y [...] se apartan de los códigos ordinarios de su decoro según el principio de la inversión burlesca. Son indecorosos, al contrario del gracioso cuya desenvoltura es parte de su decoro » (Marchal Weyl, 2006, p. 196).

La relation entre maître et valet est hiérarchique. Le maître traite de façon autoritaire son valet et celui-ci le fait avec plus de respect en utilisant une série de formules lorsqu'il doit lui répondre. Dans la pièce française, les trois noms plus fréquents sont ceux de « mon maître », « seigneur » et « monsieur » et dans la version espagnole « señor » et « amo » :

« JODELET
Mon maître que sait-on peut en être en bien aise » (Scarron, 2015, p. 46)

«JODELET
Seigneur il n'est plus temps de se plus déguiser »
[...]
«JODELET
Monsieur ce n'est pas du tout que votre jalousie » (Scarron, 2015, p. 70)

«SANCHO
Señor, vete poco a poco. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 61)

«SANCHO
¿Mi amo riñe conmigo? » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 75)

Il paraît évident que la loyauté est le trait plus caractéristique qui définit les valets depuis le Moyen Âge et la relation qu'ils mènent avec leurs maîtres, aussi bien dans la littérature française que dans celle du *siglo de Oro* en Espagne. Montrer une attitude fidèle à un maître était un moyen clair de survivance. La volonté de rester auprès de quelqu'un manifeste une « dépendance du *gracioso* envers le *galán*, [qui] se traduit par la relation hiérarchique et verticale maître-valet » (Dumas, 2004, p. 60). « La fidélité du *gracioso* envers le *galán* le mène à partager les mêmes situations difficiles et les mêmes revers de fortune » (Dumas, 2004, p. 65). Le valet finit par accepter tout ce que son maître lui propose. Dans la pièce, nous la percevons dans des moments clés comme l'échange de rôles ou le duel avec Don Lope. Dans l'exemple suivant nous sommes témoins de la réponse que Sancho donne à Don Juan lorsqu'il lui explique l'affrontement duquel il sera protagoniste et devra défier son adversaire :

« SANCHO
A obedecerte
Voy como leal. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 229)

Nous observons que cette réponse de Sancho est concise et donne l'impression qu'il est quelqu'un qui accepte n'importe quel devoir sans se résigner. Le même mot « obedecerte » confirme la soumission du valet, puisqu'accomplir ce que le maître lui demande est son obligation. Ce qui prouve en plus cette loyauté est que le valet fait face à cette lutte sans avoir aucune notion de combat. Dans cet épisode, il distrait Don Lope avec du bavardage jusqu'au moment où Don Juan le remplace. En attendant l'arrivée du changement notre personnage est en péril.

Dans cette même pièce, Rojas Zorrilla attribue de nouveau une expression qui exemplifie la fidélité du valet :

« SANCHO
No hallo,
Con ser tordo de tu higuera,
Quien pueda llamarme Sancho. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 81)

Celle-ci signifie « ser tu compañero, estar siempre junto a ti » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 81) et elle apparaît lorsque le couple masculin aperçoit un homme descendant du balcon d'Inés et ils commencent à élaborer le plan de tromperie à la cour.

Cependant, Sancho est tâché de déloyal suite à la scène comique que nous avons nommée auparavant, où il donne un baiser à la main d'Inés :

« DON JUAN
De este modo pagarás *Dale*.
Tu deslealtad. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 168)

La punition qu'il reçoit pour avoir commis cet acte est une série de coups, auxquels il est déjà habitué. Cependant, la raclée n'est pas très violente, puisque comme ils se sont échangé les rôles quelqu'un pourrait percevoir que le valet bat son maître et ils seraient par conséquent démasqués.

2.3.3. Changement de rôle

L'intrigue de nos deux pièces est déclenchée par le changement de rôles entre le serviteur et le maître. Cette occurrence est l'idée du maître, ce qui provoque que Jodelet ne puisse pas s'opposer. Au début il pense que c'est une mauvaise idée car ils seront facilement découverts, mais à mesure que Don Juan lui raconte les opportunités dont il va pouvoir jouir, il finit par accepter :

« DON JUAN
[...]
Les trop justes soupçons dont mon âme est atteinte
Pourront être éclaircis, car comme Jodelet
Je ferai confidence avec que ce valet,
Je ferai l'amoureux de la moindre soubrette.
Mes présents ouvriront l'âme la plus secrète,
Toi mangeant comme un chancre, et buvant comme un trou,
Paré de chaîne d'or comme un Roi de Pérou,
Sans prendre aucune part à ma mélancolie.
JODELET
Je commence à trouver l'invention jolie » (Scarron, 2015, p. 16)

Dans cet épisode nous constatons la ruse du maître, qui fait voir à Jodelet les avantages dont il va profiter, tandis que lui entre-temps, il découvrira tout ce qui lui intéresse sur sa future femme sans dévoiler son identité. Il va s'introduire non seulement chez elle, mais aussi dans sa vie car il garde en tête dénicher tous ses secrets.

L'échange de rôles porte à quelque chose de plus général qui est le déguisement. « Le déguisement - pour s'en tenir ici à de simples raisons dramaturgiques - est spectacle. Il est source de changements de coutumes, de gestes, de langage. Il fait naître le jargon, la gesticulation et la grimace » (Emelina, 1975, p. 198). Dans les deux pièces, les maîtres et les valets doivent apprendre à agir différemment, non seulement à parler mais aussi à se tenir ; ce changement produit un grand nombre de scènes comiques. Par exemple, lorsque Jodelet fait ses compliments à Isabelle et que tout le monde pense qu'il s'agit de Don Juan, il adopte une attitude enjôleuse qu'il n'avait pas encore montrée. Cependant, « le

personnage enfreint les règles de l'étiquette avec la plus absolue grossièreté » (Dumas, 2004, p. 76) :

« JODELET

Ne puis-je point de face, ou du moins de profil,

Vous guigner un moment, ô charmante Isabelle ?

De grâce, Don Fernand, que l'on m'approche d'elle,

Ou du moins qu'on m'en montre ou jambe, ou bras, ou main. » (Scarron, 2015, p. 32)

Le même résultat est obtenu lorsque Sancho le fait envers Doña Inés. Même s'il essaye de courtiser la dame avec une oratoire qu'il considère bien jouée, il y a certaines expressions et du vocabulaire qu'il ne finit pas d'ajuster dans ce nouveau registre :

« SANCHE

A vuestra luz peregrina

Fallezca el alma envidiosa,

Que antes os juzgaba hermosa,

Y ahora os hallo divina.

Sois de notable hermosura,

Y sois, en fin -fuera miedos-,

Más de aquestos cuatro dedos

Mejor que vuestra pintura.

Dais quince a cuantas beldades

Intentan...» (Rojas Zorrilla, 2005, p. 119)

Il commence avec des paroles que nous pourrions considérer douces comme « a vuestra luz peregrina fallezca el alma envidiosa » mais quand il prend son élan et se sent à l'aise, il finit par dire « Dais quince » qui signifie « dais ventaja [et est] una expresión tomada del juego de la pelota. [...] Se trata de una expresión popular, impropia del momento y el ambiente que se desarrolla la escena ». (Rojas Zorrilla, 2005, p. 119)

3. La suivante (Béatrix)

Avant de commencer avec l'origine du terme et le cas concret de nos suivantes, nous devons savoir que celles-ci ne vont pas avoir la même importance que leurs correspondants masculins, mais que « la criada activa interviene directamente en la acción modificando el transcurso de los acontecimientos » (Lorenzo, 2008, p. 147). C'est-à-dire, leur participation va être moins évidente, mais déterminante pour le développement des péripéties. Dans les pièces de Molière, ce rôle a connu une évolution : tout d'abord elles étaient des « parfaites servantes », respectueuses et toujours au service des maîtres, puis « parodiques » dû à l'influence de la campagne qui dévoile « les manières rudes, le parler dru et approximatif, le don malicieux de s'étonner ou de s'émerveiller » et finalement des « fourbes intrigantes » qui sont rusées et « mènent un

jeu personnel » grâce à « la verve ». Notre suivante, comme nous allons voir, ressemble particulièrement au dernier cas exposé (Moraud, 1981, pp. 36-42).

Concernant l'onomastique, en théorie « les personnages masculins de comédie portent le plus souvent des noms n'ayant cours qu'au théâtre, tandis que les femmes reçoivent [des noms] tantôt réalistes, tantôt codifiés » (Dumas, 2004, p. 114). Dans nos deux pièces de théâtre, les deux femmes s'appellent de la même forme, mais le prénom est adapté aux langues de chaque pièce : « Beatriz » et « Béatrix ». Ce nom, selon la pièce étudiée, apparaît assigné « tantôt à des servantes, tantôt à des filles nobles » (Dumas, 2004, p. 114).

3.1. Origine du terme

Pour connaître d'où provient ce personnage, nous devons nous remonter à l'Antiquité romaine. A cette époque, il y avait un personnage qui ressemblait beaucoup à notre « suivante » française, la « criada » espagnole :

El personaje de la *ancilla* es poco importante para la intriga en las comedias plautinas y terencianas, aunque aparecerá en gran número de obras. Su papel suele reducirse a informar al público de lo que ha ocurrido dentro y son files servidoras de su ama. La podemos encontrar como vieja nodriza, otras veces de guardiana y encubridora, y unas pocas secundando a la cortesana a la que sirve. (Lorenzo, 2008, p. 15)

Selon Littré, la *suivante* que nous étudions au XVII^e siècle est « une demoiselle attachée au service d'une grande dame » (Littré, 1970-1971). Elle appartient au personnel de qualité et s'occupe des tâches correspondantes à la confidente, qui diffèrent un peu de celle des hommes.

Une demoiselle suivante n'est auprès d'une dame que pour lui faire honneur et l'accompagner à la messe, aux visites et partout où elle va. Il faut qu'elle sache bien coiffer et l'ajuster suivant la mode et à l'air de son visage ; qu'elle lui soit complaisante et de bonne humeur. Elle doit aussi « avoir une conversation agréable pour recevoir et entretenir les autres demoiselles qui viennent avec leurs dames rendre visite la sienne. (Emelina, 1975)

Dans cette pièce, nous allons connaître un autre terme, qui est aussi utilisé pour les signaler : il s'agit de *soubrette*. Celui-ci est un « terme nouveau au XVII^e siècle [qui] est mentionné pour la première fois chez Faret, dans *L'Honnête Homme* (qui n'est pas une œuvre de théâtre), en 1630. Dans la comédie, nous l'avons [...] rencontré pour la première fois chez Scarron dans *Jodelet ou le maître valet* » (Emelina, 1975, p. 59).

Il désigne les suivantes qui appartiennent dans le monde de la domesticité théâtrale, plus précisément de la comédie. Nous devons savoir que ce terme a eu « un usage tardif [et il est] quasi technique, propre des troupes de comédiens ou à la critique théâtrale » (Emelina, 1975, p. 60). Une des possibilités étymologiques fournies est celle de « Littré [qui] suggère une explication d'Edouard Fournier : « Soubrette » viendrait de l'espagnol « sobre tarde », sur le tard, à la brune. C'est la servante qui apporte à la nuit les lettres d'amour » (Emelina, 1975, p. 59). Dans la scène 5 du premier acte, ce mot apparaît à travers Don Juan, qui est prêt à se déguiser comme son valet Jodelet : « Je ferai l'amoureux de la moindre soubrette » (Scarron, 2015, p. 16).

3.2. Portrait du personnage

Aucune de nos deux œuvres théâtrales ne présente une description physique de la servante. Nous obtenons plus de renseignements sur sa façon d'interagir et de se conduire que sur sa physionomie. Psychologiquement elle est un personnage plus intéressant à étudier puisque « la soubrette est maîtresse du jeu, non pas [...] par le génie de l'intrigue, mais par sa lucidité et sa finesse, l'agilité de sa langue et son ironie » (Moraud, 1981, p. 117).

3.2.1. Traits psychologiques

Dans les paroles suivantes elle expose qu'elle se voit comme quelqu'un de généreuse puisque, comme elle dit, tous ses actes ont une bonne intention. En effet, elle spécifie qu'elle est toujours au service de sa maîtresse, mais réellement elle lui dit tout ce qu'elle veut écouter. À la fois elle embobine et flatte la dame :

« BEATRIX
Tout ce mal-ci me vient de quelque âme traîtresse,
Et tout mon péché n'est qu'aimer trop ma maîtresse » (Scarron, 2015, p. 18)

« BEATRIX
Si c'est un grand péché que d'être charitable,
Vous avez grand sujet de me crier bien fort ; » (Scarron, 2015, p. 19)

« BEATRIZ
Pero como soy tan pía
Que soy parienta de Eneas,
Y esto de hacer bien a todos
Lo tengo desde pequeña » (Rojas Zorrilla, 2005, pp. 90-91)

Dans les trois exemples choisis, la suivante insiste sur le fait d'« aimer sa maîtresse », d'« être charitable » et de « hacer bien a todo el mundo », et elle le met en relation avec

la religion lorsqu'elle mentionne « mon péché », « un grand péché » et « pía ». Elle nous fait voir, à partir de cet attribut d'altruisme, un caractère pieux et dévot caractéristique des femmes religieuses.

Cependant, ses compagnons apportent une description tout à fait différente. Pour Isabelle, par exemple, sa confidente est une menteuse qui ne mérite aucune créance. Lorsqu'elle lui demande des explications, dans la première scène de l'acte II, sur si elle a ouvert les portes de son balcon, Béatrix essaie de la confondre avec d'autres options qui n'ont pas eu lieu en réalité. À ceci la maîtresse finit par répondre :

« ISABELLE

Vous parlerez longtemps avant que je vous croie » (Scarron, 2015, p. 20)

Dans la version de Rojas Zorrilla, la même dame fait allusion à la verbosité que sa suivante possède au moment de répondre. Ceci peut s'expliquer parce qu'elle est une coquine et peut avoir des caractéristiques semblables à celle du *pícaro*, comme celle du mensonge :

« DOÑA INÉS

¡Oh, qué bien sabes tener

La respuesta prevenida! » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 88)

En réalité, les paroles de ses compagnons en scène montrent qu'ils l'ont démasquée et qu'elle n'est pas aussi consacrée qu'elle veut faire paraître. « Su grado de fidelidad depende del interés. Suele ser mentirosa, embrolladora, tener gran facilidad de palabra y sabe, mejor que su señora, hacer frente a la dificultad y salir airosa » (Lorenzo, 2008).

3.2.2. Langage

Dans l'adaptation de Scarron, Béatrix se caractérise aussi par l'utilisation fréquente de termes burlesques, comme par exemple le mot « tarare », qui est un « mot burlesque qui signifie, quand on s'en sert, qu'on se moque de ce qu'un autre dit » (Dictionnaire de Trévoux, 1771). Voici comment il est utilisé dans la pièce : « Tarare suivez-moi, j'y vais tout de ce pas » (Scarron, 2015, p. 63). Elle utilise ce mot lorsque Jodelet lui avoue son amour, mais celle-ci le trompe et réussit à s'en débarrasser.

De plus, elle utilise dans une même réplique deux diminutifs burlesques lorsqu'elle parle avec Don Louis, le père de sa maîtresse : « Or si vous tirez la moindre lacrymule, je vous donne gagné foi de Béatricule » (Scarron, 2015, p. 39). Le premier terme, « lacrymule » fait référence au « mot forgé par Scarron, pour dire petite larme » (Noel, 1981) et le deuxième, « Béatricule » suit la même démarche et au nom de la servante, l'auteur décide

ajouter le suffixe *-ule* qui fonctionne comme diminutif et rend un caractère plus enfantin au personnage en question. La particularité de ce terme dans ce contexte est que c'est elle-même, c'est à dire, Béatrix qui se nomme comme ça.

À un moment donné, elle ajoute : « Je dis nescio vos, et lui chantai goguette » (Scarron, 2015, p. 20). Le procédé ici est l'utilisation d'un latinisme, qui, dans ce cas, est une « formule familière de refus, empruntée du latin, signifie : je ne vous connais pas, allez vous promener » (Littré, 1970-1971). La personne « qui fait des emprunts constants au latin » était nommée *escumeur de latin* (Martin, 2015). Nous voyons que ce type de personnage « popularise un type de langage [culte, le latin] qui par la suite sera repris par d'autres personnages souvent plus ridicules. Son discours s'assimile à un véritable jargon puisqu'il ne cherche pas à se rendre intelligible auprès de ses interlocuteurs » (Bury, 2005, p. 225).

Dans la pièce originale de Rojas Zorrilla, Beatriz utilise des expressions populaires comme « portoda mi santiguada » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 87) lorsqu'elle est accusée de trahison par sa dame. Les mots employés forment une « fórmula de juramento entre la gente vulgar, « que equivale a por mi fe, o por la cruz » » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 87). Le style bas, propre du rang social auquel elle appartient, apparaît aussi lorsque Beatriz se trouve avec sa dame Inés et celles-ci veulent savoir sur le duel entre Don Lope et Don Juan, mais elles doivent se cacher : « tiro el cerrojo, y escurro la bola hacia aquesta parte » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 256). Cette expression signifie « ausentarse alguno de repente como huyendo y a escondidas para escaparse de algún riesgo o empeño. Es frase vulgar y baja » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 236).

3.2.3. Personnage d'entremetteuse (alcahueta)

Un trait constaté par Luciano García Lorenzo est que « abundan en Rojas las criadas que traicionan la confianza depositada en ellas y actúan descaradamente contra el honor de sus señoras » (Lorenzo, 2008) et dans *Donde hay agravios no hay celos* cela se voit reflété car Beatriz aide Don Lope à rentrer chez sa cousine. La suivante est donc en train de réaliser une action sans que sa maîtresse le sache. Le secret qu'elle garde est considéré comme une trahison, même si Inés elle-même est connaisseuse de ces tromperies.

Dans cet épisode ci-dessous, elle confirme que le rôle qu'elle joue dans l'histoire d'amour entre les deux cousins est celui d'*alcahueta*. De plus, en un premier moment elle refuse l'argent que Don Lope lui offre pour ses services, mais finalement elle le prend.

« BEATRIZ
 Eso fuera.
 Por pagarme la amistad,
 Quererme hacer alcahueta.
 DON LOPE
 Mira que llega tu alma.
 BEATRIZ
 Pues venga el bolsillo si llega,
 Y créeme que le tomo
 Por no parecer grosera. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 140)

3.3. Relations

3.3.1. Comment est-elle traitée ?

Selon Jean Emelina, « Les conversations maîtresse-servante présentent [...] bien de points communs avec les conversations maître-valet. Ici encore, on se lamente sur un amour contrarié, on s'interroge, on se désespère et on se ressaisit sur un mode de plus en plus familier » (Emelina, 1975). De plus, la dame répète le même modèle masculin, quant aux menaces et aux insultes directs à l'intelligence, mais elle n'animalise pas sa subalterne et elle n'exerce jamais de la violence physique sur elle. La violence reste une affaire d'hommes, c'est un jeu dans lequel les femmes ne participent pas, et moins les femmes de la cour.

Au moment de la rencontre d'Isabelle et Béatrix, la dame récrimine qu'elle ait aidé son cousin à grimper le balcon et la traite aussi mal que le fait le seigneur avec son valet. Toutefois, nous devons mettre l'accent sur le langage que les nobles utilisent pour injurier. La dame est irrespectueuse avec sa subalterne, mais elle n'arrive pas à acquérir la grossièreté de son correspondant masculin. Voici quelques offenses qu'elle prononce dans les deux pièces :

« ISABELLE
 Mon beau cousin, méchante, et pour quel bas dessein
 L'aviez-vous introduit infâme, abominable ? » (Scarron, 2015, p. 19)

« ISABELLE
 Ha vraiment Béatrix, la sotte si mon père
 Apprend ce bel avis. » (Scarron, 2015, p. 43)

«DOÑA INÉS
 Y a ti, porque has irritado,
 O desconocida o necia,
 Con tu ruego mi piedad
 Mi obligación con tu queja,
 Pues con don Lope traidora,

Pues con don Juan halagüena,
Más que me obligas me irritas,
Me enojas más que me empeñas,
Porque a don Juan me nombraste...» (Rojas Zorrilla, 2005, p. 93)

Les autres personnages qui apparaissent en scène en font de même et répètent le schéma de l'humiliation et de la démonstration de leur infériorité sociale. Dans ce cas, c'est Don Fernand qui appartient à un rang social différent à la suivante et profite de cette supériorité :

« DON FERNAND
Retirez-vous d'ici sotté mal avisée. » (Scarron, 2015, p. 43)

Un aspect intéressant est d'observer le traitement qu'elle reçoit lorsque les personnages se dirigent à elle. Dans la version espagnole, nous repérons à plusieurs occasions que les personnages la nomment à travers le diminutif « Beatricilla ». Cette désignation correspondrait avec « Béatricule » que nous avons déjà étudié, mais la différence tient essentiellement à ce que dans la version française personne ne la nomme de cette manière, sauf elle-même. L'effet produit dans la pièce espagnole est d'affection. Bien que Scarron n'ait cherché pas le même objectif que son précurseur, Rojas Zorrilla a voulu montrer le rapprochement de ces personnages, qui se sont impliqués ensemble dans des intrigues. D'un côté, Don Lope a été aidé de la suivante pour essayer de séduire sa cousine et dans cet instant, il est ravi de la voir, et de l'autre côté, Sancho commence à avoir des sentiments pour Beatriz :

« DON LOPE
¡Ah Beatricilla! » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 136)

« SANCHO
¿Quieres crearme, Beatricilla,
Que te tengo voluntad? » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 208)

4. Union des servants

Il paraît évident que la relation des deux servants n'est pas tout à fait polie et que c'est surtout le valet qui se vante d'insulter sa correspondante féminine. À un moment donné, dame et suivante font croire à Jodelet que celle-ci le méprise et donc, Jodelet profite pour l'insulter :

« JODELET

Vous ne m'aimez donc pas Madame la traîtresse,
Et vous me desservez auprès de ma maîtresse,
Ha! Louve! Ha porque! Ha chienne! Ha braque! Ha loup-garou.
Puisses-tu te briser bras, main, pied, chef, cul, cou » (Scarron, 2015, p. 43)

Jodelet jouit de sa nouvelle apparence, appartenant à la haute société, pour maltraiter quelqu'un qui occupe la même fonction que lui. Il répète les mêmes insultes et scènes vécues avec antériorité, et l'outrage avec un lexique qui fait mention encore à des animaux comme « louve », « porque », « chienne » et « braque ». En outre, il lance des menaces qui sont fort violentes. Voici deux répliques où la procédure est la même et le valet répète des grossièretés :

« SANCHO

Dice muy bien doña Inés.
Bruta, insulsa, majadera,
¿Tan mal os he parecido? »
[...]

« SANCHO

¿No soy ancho de hombros, puerca? » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 151)

La relation des deux domestiques est « une transposition inférieure et parodique de la relation *galán-dama* dont elle est une copie parallèle et dégradée » (Dumas, 2004, p. 69). En fait, cette liaison est bien déformée, puisque le traitement qu'en ce cas reçoit Béatrix, n'est pas le même que celui d'une femme courtisée. Cependant, face à toutes ces situations critiques, qui montrent le mauvais rapport entre ces deux personnages/types, vers la fin de la pièce il y a un bouleversement des événements où, de manière inattendue, le valet montre des sentiments différents pour la suivante et commence à lui faire la cour :

« SANCHO

¿Quieres creer Beatricilla
Que te tengo voluntad?
Sí juro a Dios. » (Rojas Zorrilla, 2005, p. 208)

« JODELET

De tout temps je me trouve enclin aux Béatresses.
Pour toi je couve un feu plus chaud que des épices. »

« JODELET

Larronesse des cœurs tu n'échapperas pas ; » (Scarron, 2015, p. 63)

Dans les exemples proposés nous voyons que le valet est quelqu'un qui ne peut gouverner ses passions ni ses instincts. Sa conception de l'amour n'est pas idéale, délicate et mesurée, mais elle est « liée à l'imminence des rapports physiques, ainsi qu'aux jouissances sexuelles » (Dumas, 2004, p. 71).

Finalement, ces deux personnages décident de se marier dans la version de Scarron.

Le mariage final des valets et des servantes, [qui est un événement totalement inattendu dans cette pièce], apparaît comme un procédé beaucoup plus répandu. Il s'agit régulièrement d'ententes expéditives, réglées en deux ou trois répliques, appendice traditionnel du mariage des maîtres » (Emelina, 1975, p. 127).

C'est Don Fernand le responsable de faire savoir au public que ces deux servants vont s'unir par les liens du mariage :

« DON FERNAND.

Allons, mes chers enfants, finir cette journée

Par l'accomplissement de ce double hyménée. » (Scarron, 2015, p. 85)

Dans la pièce espagnole le dénouement n'est pas le même et en aucun moment l'auteur décide de les marier. Ce sont deux autres couples, celui de Don Lope et Doña Ana et celui de Don Juan et Doña Inés qui finissent ensemble. La différence fondamentale qui expliquerait cette différence est que Rojas Zorrilla a privilégié un dénouement qui finit avec les problèmes de la jalousie et les affronts qu'il avançait dans le titre de sa pièce, pour mettre en relief l'importance de l'honneur des personnages de la cour. Par ailleurs, Scarron dans son adaptation a mis en valeur la relation des valets, ce qui ajoute une autre perspective d'une pièce à l'autre.

5. Conclusion

En définitive, à partir de la comparaison de l'œuvre de Rojas Zorrilla avec l'adaptation française de Scarron, qui nous a permis d'analyser le rôle du valet et de la suivante, nous pouvons affirmer que ces deux personnages-types sont deux figures essentielles dans le théâtre comique du XVII^{ème} siècle. Ils existaient déjà à l'Antiquité et au Moyen Age, mais au fur et à mesure qu'ils sont arrivés jusqu'au XVII^{ème} siècle, ils se sont quelque peu transformés.

Dans le cas masculin, ce personnage exprime l'antithèse de son maître : il est impoli, poltron et glouton. Ces défauts vont être une des clés pour créer l'effet comique des pièces. Déguisé en seigneur, il fait semblant d'appartenir à un rang social plus élevé, mais ses manières le trahissent et dévoilent cette bassesse qui le détermine. Il ne faut pas oublier que le labeur principal de ce personnage est être l'adjuvant de son maître et son compagnon. Il est complètement fidèle dû à la dépendance qu'il montre afin de survivre. La relation qu'il maintient avec son maître est hiérarchique et ici la maltraitance physique

devient un allié du rire. Le despote ne se limite pas à le battre, mais l'humilie et dégrade constamment avec un procédé d'animalisation où, il attaque aussi son intelligence. Exceptionnellement, il participe comme quelqu'un de raisonneur qui doit faire comprendre au maître que les plans qu'il élabore ne vont pas arriver à bon port et il devrait réfléchir soigneusement.

Dans le cas féminin, la suivante occupe un rôle moins important que son correspondant, mais elle est décisive pour l'intrigue amoureuse. Elle trompe sa maîtresse pour que le cousin de la dame puisse la séduire, ce qui est considéré déloyal. En réalité, elle participe comme entremetteuse dans les deux pièces. La verbosité et l'ironie font possible que la ruse soit sa qualité majeure, car elle lui permet toujours de bien se débrouiller.

Ces deux personnages partagent plusieurs aspects, comme le rôle d'adjuvants de leurs maîtres, le mépris qu'ils éprouvent envers eux et le langage plein d'un vocabulaire burlesque avec des mots familiers et des proverbes populaires. Mais le dédain que nous exprimions précédemment est aussi exercé par le valet à la suivante. Bien qu'ils semblent ne pas se supporter, à la fin de la pièce, dans la version française, Scarron apporte un retournement de situation, où il décide de marier les deux subalternes. Les deux personnages représentent ainsi une copie grotesque et dégradée du couple *galán-dama*.

Bibliographie

- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Bury, E. (2005). *Tous vos gens a latin: le latin, langue savante, langue mondaine (XIVe-XVIIe siècles)*. Genève: Droz.
- Celler, L. (1875). *Etudes dramatiques. Les valets au théâtre*. Paris: J. Baur, Libraire-Éditeur.
- Chefs d'oeuvre des auteurs comiques, tome I*. (1845). Paris: Librairie Firmin Didot.
- Dictionnaire Universel Français et Latin de Trévoux*. (1771). Paris: Compagnie des libraires associés.
- Dubois, Claude-Gilbert, Weber, Henri, Longeon, Claude, Mont, Claude (1982), « "Vice de Innovation" et "Escumeurs de Latin" : quelques aspects du mélange des langues dans ses rapports avec la création littéraire en France au XVIe siècle ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°15. *Les rapports entre les langues au XVIème siècle. Actes du colloque de Sommières*, 14 - 17 septembre 1981. Tome II. pp. 19-36.
- Dumas, C. (2004). *Du Gracioso au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*. Paris: Honoré Champion.
- Emelina, J. (1975). *Les valets et les servantes dans le théâtre en France de 1610 à 1700*. Cannes: C.E.L.
- Furière, A. (1701). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts*. Paris: A. et R. Leers (La Haye).
- Guardia, J. d. (2007). *Poétique de Molière*. Genève: Droz.
- Larousse. (2018). *Dictionnaire de français Larousse*, S.V. *Rustaud, rustaude* ; <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rustaud_rustaude/70300> Consulté le 15 mai, 2018.
- Littré, É. (1970-1971). *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Gallimard.
- Lorenzo, L. G. (2008). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Marchal Weyl, C. (2006). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Martin, R. (2015). « Lexicographie » [en ligne], *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* ; <<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/%C3%A9cumeur>> Consulté le 31 mai, 2018.

Mazouer, C. (2006). *Le théâtre français de l'âge classique I, le premier XVII^e siècle*. Paris: Honor Champion.

Moraud, Y. (1981). *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro*. Paris: Presses Universitaires de France.

Noel, F. J. (1981). *Philologie Française ou dictionnaire etymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire (etc.)*. Paris: Le Normant.

Parfaict, F. (1967). *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Genève: Slaktine Reprints.

Quentin-Maurer, N. (2018). « Matamore », *Encyclopædia Universalis* ;
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/matamore/>>
Consulté le 19 juin, 2018.

Rojas Zorrilla, F. d. (2005). *Donde hay agravios no hay celos*. (F. B. Jiménez Pedraza, & M. Cáceres Rodríguez, Édts.) Madrid: Clásicos Castalia.

Scarron, P. (2015). *Le Jodelet ou le maître valet* (1648) [en ligne], publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Théâtre classique, < http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/SCARRON_JODELET.pdf >
Consulté le 31 mai, 2018.

Verlynde, A.-L. (2018). « Histoire littéraire : le personnage du roman », *Le Web Pédagogique* ;
<<http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-litt%C3%A9raire-personnage.pdf>>
Consulté le 18 juin, 2018.

Zubieta, M. (2014). « Donde hay agravios no hay celos », *Compañía Nacional de Teatro Clásico* ;
<http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2017/04/cp-49-pedagogico_dha-2.pdf>
Consulté le 19 juin, 2018.